

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS  
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ  
(SECCIÓN DE ESTÉTICA)

REVISTA  
DE  
IDEAS ESTETICAS

Número 131

Julio-Agosto-Septiembre  
Tomo XXXIII

Año 1975



## LA TEORIA ARQUITECTONICA EN JOSE ORTIZ SANZ «EL VITRUBIANO»

*Pocas noticias nos han quedado en la historia del pensamiento arquitectónico español de un religioso, traductor primero de Vitrubio y después de Palladio, llamado José Ortiz Sáenz. A menudo la referencia a su condición de traductor ha limitado su verdadera dimensión, eclipsando su papel de teórico y erudito, de individuo que pretendió concebir un nuevo sentido de la antigüedad partiendo de los tratadistas, enfrentándose por ello a los arquitectos formados en Roma o en la escuela francesa.*

*Aparentemente su vida no es difícil de reseñar, en cuanto que es la historia de su propia erudición, y todo el problema se centra en la interpretación o en el sentido que ésta tiene. Habiendo logrado un curato en Valencia, en 1777 marcha a Italia para traducir a Vitrubio "... dado que esto no se puede hacer sin estar en Roma y sin conocer de cerca las antigüedades". De ello tenemos noticias a través de las Academias; pero lo que no se señala en las actas, y que sin embargo presenta un enorme interés, es el contacto que mantiene durante esos años con Azara y los pensionados de la Academia de Madrid. Es éste quien, al poco, le recomienda para que le sea concedida una pensión, certificando cómo está llevando a cabo una interesante serie de trabajos y estudios sobre la antigüedad, esfuerzo que debía no sólo ser recompensado en sí, sino que además presentaba una importante novedad cara a los alumnos de la Academia de Madrid.*

*Así, en 1783, ofrece a la Academia de San Fernando su traducción del texto de Vitrubio en un momento en que los conceptos clasicistas comienzan a sufrir una primera crisis debido al cambio de visión que se tiene de la antigüedad clásica y del sentido de las ruinas. Planteándose Ortiz esta contradicción, publica su estudio so-*

*bre las ruinas y, gracias también al informe que presenta Arnal en 1784, logra ser nombrado "Bibliotecario honorario de S. M., Individuo de la Academia de la Historia y Académico de honor de la de San Fernando" en 12 de agosto de 1887.*

*Pero si su figura es paralela en España a la de otros estudiosos locales como son Rejón de Silva en Murcia, Domingo Tomás en Córdoba o los ilustrados de las Sociedades de Amigos del País, Ortiz recuerda por su erudición y por su formación italiana a Pérez Bayer o a los bibliotecarios de Palacio. Nombrado para este cargo en 1786, propone casi inmediatamente un proyecto de viaje por España —distinto al que había desarrollado Ponz— cuyo objetivo se centra ahora no sólo en el estudio de los restos arqueológicos en la arquitectura del momento sino, sobre todo, en el nuevo sentido que para él tienen las ruinas como hecho arquitectónico. Importa destacar cómo la nueva teoría empieza a influir en Ortiz, contraponiéndose a los conceptos eruditos anteriores, casi de coleccionista, que se habían desarrollado durante treinta años. Ya no se trata de entrebuscar sólo ruinas o monumentos pertenecientes al pasado, sino que el punto de mayor interés se centra en el intento de demostrar cómo esas mismas ruinas que son ahora el tema de estudio tuvieron en su momento un sentido arquitectónico, siendo este precisamente el tema a estudiar. Abandonando la mera enumeración de los restos y frente al concepto que enuncia Ponz de efectuar un viaje para buscar las posibles maravillas perdidas que se encuentran entre nosotros, el criterio de Ortiz se encuentra más próximo al desarrollado por Hermosilla o Arnal.*

*El pretexto de Ortiz es interesante, ya que centra su idea en la búsqueda de los orígenes de un clasicismo español que aunque —alejado quizá del concepto italiano— existe y, a fin de cuentas, es idéntico al que pocos años después anclizará Ceán al estudiar las ruinas romanas en España. De aquí que el pequeño proyecto tenga un valor, siendo preciso planteárnoslo no sólo en lo que se refiere al estudio de los restos sino por cuanto se presenta como novedad frente al tema de los viajes.*

*Es necesario hacer notar en este sentido cómo en Italia, paralelamente a su condición de erudito, ha tenido contactos con alguno de los teóricos del momento, sin duda gracias a la mediación de Azara y cómo, de esta manera, ha podido profundizar en el nuevo*

*sentido que adquiere el clasicismo. Fruto de estos contactos serán las traducciones que lleve a cabo pocos años más tarde, y que se pueden concretar en la que realiza de Milizia y el teatro o en la traducción que en 1797 publica sobre Palladio.*

*Importa recordar que la traducción de uno de los textos quizá menos brillantes de Milizia se debe al problema que gravita sobre la nueva alternativa tipológica. Como ha estudiado Collins, existen tres o cuatro temas fundamentalmente que caracterizan a la arquitectura del momento y se da que, entre estos tres o cuatro, el tema del Teatro como lugar nuevo escénico cobra una especial importancia. Dumont, en su estudio comparativo sobre el teatro establece en su "Parallèle des plus belles salles d'Italie et de France" una clara diferencia entre la tipología del teatro francés y del italiano. Para el concepto francés, como señalaba Laugier, las columnas debían de ser libres y aparenies; y como recientemente han estudiado Monika Steinhäuser y Daniel Rabreau en su trabajo sobre "Le théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782" frente a este concepto que trata de relacionar el medio con la ciudad y pretende al tiempo convertir al espectador en un sujeto a su vez observable, se contraponen la idea italiana de procurar mantener el teatro como un hecho semioculto, en ningún modo próximo a manifestaciones de vida artística. "Les Italiens veulent garder l'incognito, même en public et voir sans être vu ... Ils veulent également être pour ainsi dire chez eux aux spectacles. Les loges y sont fermées de tout côté, et souvent même sur le devant, par des palousies. Les architectes ne peuvent construire ces étages de petites caisses suspendues qu'en les élevant perpendiculairement... Les mœurs du reste de l'Europe sur cet objet sont absolument différents... On aime autant à être vus qu'à voir... Nous passons la moitié moins de temps au théâtre, mais aimons à entendre et jouir des endroits les moins marqués, parce que nous observons la liaison et l'ensemble".*

*Lo importante es que Ortiz intenta, como antes en los primeros años de la década de los sesenta, hacer gravitar el centro de suspensión de la arquitectura española remitiéndolo ahora a los tratadistas italianos y a los estudiosos como Milizia. Es fundamental el papel que va a desempeñar cara al estudio de las nuevas tipologías de teatros en la España de la Razón y, hasta que Juan Gómez mande a la Academia de San Fernando su proyecto de teatro, habrán pasado*

un gran número de años en los que los intentos y las polémicas abundan y, lo que es más importante, sólo a finales del siglo empezará a aceptarse la influencia francesa de forma general.

Importa entonces la trascendencia que tiene Milizia en el panorama español, no sólo por el cambio que supone en el estudio de la antigüedad, sino porque, también, define cuál es el tema determinante de estos momentos. Sabemos que son los años en que Silvestre Pérez traduce los Principios de Arquitectura Civil (aunque estos no sean publicados) y su figura va a constituir un fundamental punto de partida frente a las opiniones que desarrolla Benito Báils. Por ello parece como si la idea de Milizia al estudiar los monumentos privados y al dividir éstos en edificios frente a las casas de placer, villas o casas rústicas, fuese en el fondo una idea inicialmente enfocada por Palladio. Y, de esta manera, el análisis de Palladio es consecuentemente uno de los puntos más importantes para el estudioso que traduce a Milizia.

De la misma manera que Ortiz esboza una poco conocida faceta de teórico, dando a sus traducciones un sentido que las aparta del quehacer puramente literario, por lo mismo intenta proyectar su condición de erudito en la arquitectura. Acepta, como luego veremos en la Oración que pronuncia años más tarde en la Academia de San Carlos (1), el hecho de la antigua crisis rococó y la solución del historicismo clasicista; pero niega, y dentro ya del comienzo del siglo, el concepto de una posible evolución del historicismo. Debe de ser con el estudio de la antigüedad, de sus monumentos y restos como se combata a las nuevas tendencias que surgen entre esta segunda generación de arquitectos de la Razón y es por ello por lo que redacta informes, realiza análisis, levanta planos.... centrando su actividad en las antigüedades en España. De esta manera, Ortiz —que muere en Valencia en 1822— se configura en los últimos momentos del siglo como el gran erudito de la arquitectura antigua, erudito que proyecta sus conocimientos hacia una alternativa teórica ya superada. Manteniendo y desarrollando este esquema Ortiz, “El Vitrubiano”, tiene un sentido distinto al del resto de los arquitectos o académicos: su erudición nada tendrá que ver con la de Arnal ni con la del propio Ponz. El primero es el individuo que intenta

---

(1) Academia de San Carlos de Valencia. Premios de 1804. Valencia, 1804.

aproximarse al hecho arquitectónico y que, evolucionando sobre este supuesto, genera una nueva promoción de arquitectos que concebirán las ruinas como punto de partida para una sociedad distinta. Basándose en el estudio de los restos llega casi, como Saint-Just, a definir, o a dejar por lo menos señalado lo que debe de ser una posible nueva comunidad en la que el diferente sentido de los edificios marque el nuevo orden de vida; por ello recomienda en un primer momento el estudio sobre Peyre, llegando a ayudar en la traducción de uno de estos textos.

Ponz, por el contrario, es el crítico literario, el individuo a la moda de la misma manera que lo puede ser Jovellanos, quedando encargado por una sociedad triunfante de establecer criterios que sirvan para glorificar o ensalzar no sólo un tipo arquitectónico sino, sobre todo, una moda. Por ello, frente a la actitud de Arnal o frente al esquema de Ponz, Ortiz va a definirse como el erudito que se encuentra a medio camino entre Caylus y los viejos académicos franceses. Como ellos se sorprende de las nuevas actitudes de los jóvenes arquitectos y, él mismo, se otorga el papel de avisar frente a actitudes que podrían poner en duda el buen camino del historicismo, anunciando a un desconocido público los posibles peligros que puede plantear el mal uso de la arquitectura. Pero, por encima de todo, en Ortiz, como ya hemos señalado, queda reflejado algo que no se encuentra entre los franceses y es la pugna existente entre el historiador erudito y el conocedor de una teoría arquitectónica en evolución.

¿Tiene sentido entonces que se censure a los racionalistas arquitectónicos o, más aún, a aquellos que lanzaron los iniciales esquemas de teoría arquitectónica reprochándoles el no ser arquitectos? "... Los hábiles arquitectos que me escuchan no ignoran que los que quieren... —modificar la arquitectura— ... jamás han probado a inventar ni dirigir ... y qué digo dirigir ni aun a dibujar un edificio de consideración con órdenes arquitectónicos. Ellos hablan filosóficamente y sin experiencia", señala la Oración en la Academia de San Carlos de Valencia, y evidentemente su crítica se refiere a aquellos que han generado una teoría arquitectónica que se centra en un recuerdo a los viejos arquitectos filósofos. Haciendo mención al propio "Sócrates" de la arquitectura que era —como tantas veces había señalado Memmo— el abate filósofo Carlos Lo-

*doli, se opone con una actitud vieja ya de treinta o cuarenta años, a toda posible renovación del panorama arquitectónico criticando "... los abusos, errores y corruptelas en ella introducidos después de su restauración". Este es entonces el punto de peligro que ha denunciado tantas veces (el de una equivocada introducción de nuevos elementos) y aunque crea que para enjuiciar o tratar de la restauración arquitectónica baste con el estudio de la historia —y teóricamente basa sus argumentaciones en sus traducciones de Vitrubio o de Palladio—, en realidad es consciente de que toda su argumentación se fundamenta en la reputación de teórico que ha adquirido en Madrid.*

*Ortiz, en 1789, había editado la traducción del Diálogo sobre las Artes del Diseño de Botari y, como posteriormente lo vuelve a señalar en su Oración, para él la idea de diseño se identifica con la de arte trascendental respecto a todas las demás artes liberales mecánicas. La difusión entonces de sus ideas no sólo en lo salones sino, sobre todo, entre los alumnos de arquitectura de Madrid o de Valencia, había hecho que en más de una ocasión fuese nombrado por la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando para resolver problemas concretos.*

El hombre fue criado por el autor de la naturaleza para vivir en sociedad con sus descendientes: y la vida social de los hombres entró (por hablar así) en el eterno plan de creación del mundo. Los hombres en el estado de culpa habían de ser capaces de compasión, de consuelo, de amistad, de honor, de alabanza, y de otras afectaciones que sólo en sociedad pueden verificarse.. El género humano se debía multiplicar según el precepto de su criador y esta multiplicación es hija de la sociedad humana. La edad infantil y pueril, la decrepita y caduca, las enfermedades, la perpetua cadena de trabajos que abruman al hombre, nos atestiguan que sería la más infeliz de las criaturas, si hubiera de vivir aislado, sin el trato social, y privado de comercio con sus deudos y semejantes. De aquí los mutuos oficios, las familias, las colonias, las ciudades, las repúblicas, las monarquías, formadas convencionalmente por los buenos para común defensa contra los malos.

Organizadas estas sociedades, debiendo mantenerse bien ordenadas, he aquí las leyes, la policía, las artes, las ciencias auxilián-

dose recíprocamente todas, como ligadas con un oculto vínculo de parentesco y analogía; y he aquí, finalmente, artistas juntamente sabios, que son los verdaderos artistas. Tales como estos debieron de ser aquellos felices genios que meditando, que raciocinando, que filosofando profundamente sobre las bellas artes, y sus artefactos, crearon en ellas aquel sublime que nos legaron los griegos en sus obras, y que casi no conocemos en las modernas. Aquel sublime, más fácil de percibirse que de explicarse. Aquel sublime que sólo se siente en lo más íntimo y recóndito del alma: en la más estudiada meditación o teórica gobernada por un espíritu creador, y nacido artista. Nacido artista, porque el artista excelente y sublime no se hace, sino que nace. Las leyes y preceptos que un gran genio sigue y ejercita, gobernando su mano aquella facultad del alma que tiene depositados sus conocimientos y se llama espíritu; y a quien se refieren las impresiones del alma y sus sentidos: estas leyes, digo, a quienes el genio (fina y delicada organización de los sentidos y sus fibras) discute, depura, rectifica y perfecciona, son las que le conducen a lo más íntimo y oculto del alma y avivan sus resortes, acaso tan inagotables como la naturaleza misma.

Desempeñará felizmente sus empresas en las artes de imitación el artista que sabrá sorprenderla y cogerla en el hecho, si podemos así decirlo. Para esta subitánea sorpresa sólo hay algunos fugaces momentos, los cuales pasados nada producirá de sublime. Todo se le quedará en un grado común y remiso. Este sublime es el soberano que domina sobre las sensaciones y movimientos del alma. Este quien nos agita, nos arrebatá las pasiones por una libertad voluntariamente coacta, en la música, en la retórica, en la poesía, en la escultura, en la pintura, por ciertos trazos, y trozos grandes, valientes y sublimes, que el artista de genio sabe ingerir oportunamente con un artificio, que no lo parece, y es el mayor de los artificios. Grande, vehemente, irresistible es el poder del sublime en las bellas artes. El es quien nos inflama, nos alegra, nos entristece, nos aflige y acongoja, nos conturba, nos asusta, nos amedrenta, nos calma las iras, nos arranca lágrimas y sollozos. ¿Acaso creeremos que pueda mover en nuestra alma tan contrarios afectos una simple imitación de la naturaleza común? ¡Ah! No señores. El artista sabio y de genio, la corrige, la mejora, la eleva, la sublima, la crea de nuevo cumplidamente perfecta en todas sus partes. ¿Qué alma ilustra-



da y sensible no se suspende y embelesa más al contemplar una flor, una fruta, un país pintado por el holandés Huysum, que con los mismos originales? Del inmortal Juan Van-Huysum, a cuyos cuadros no llegan oro, margaritas, ni precio alguno, y se tiene por afortunado el monarca que posea algo de su mano. ¿A quién no transporta el noble, el magnífico dolor de la Niebla y sus hijas, acaso la mejor escultura que nos ha quedado de los griegos? ¿Las angustias de una muerte inevitable a vista de la de sus hijos e hijas, pero con grandeza de ánimo, con heroísmo? ¿A quién no conmueve la majestuosa, la sacerdotal agonía con que lucha Laocoonte? Todo combate en esta incomparable figura, músculos, nervios, venas y demás miembros. Su rostro nos hace ver una majestad afligida y agobiada, pero no rendida: un corazón oprimido, pero no abatido, ni aviltado.

Al carácter majestuoso y sublime debe sobrevenir el gracioso atributo, no tan difícil, pero todavía raro en las bellas artes. La gracia era deidad entre los griegos (o bien eran tres deidades a quienes llamaban Aglaya, Pasitea y Eufrosina) y a ella sacrificaban sus segundos conatos los artistas del genio sublime. Sabían que sin ella no podían sus obras ser excelentes, ni aun medianas: porque no las hace preciosas la fácil ejecución, ni el dibujo solos, sino la sublimidad, la belleza, la gracia: atributos que no se copian de ningún objeto. Sabían (y lo ejecutaron) que los artistas con genio se pueden acercar a la belleza suprema todavía más que la naturaleza en sus más bellas producciones. Pueden crear un artefacto de imitación, cual hubiera podido criar Dios al hombre, si no lo hubieran estorbado fines más importantes. Remóntase sobre la naturaleza común, y producen partes contornadas con más hermosura, sublimidad y gracia que las naturales, como notamos en algunos restos del antiguo: pero dejando siempre al especulador más que meditar que lo que mira. Más que ...

Dejo también los elogios y loores para las artes que los necesitan. Las del diseño tienen por demás oraciones encomiásticas y persuasiones elocuentes que se dirijan a establecer su nobleza y excelencia. Demasiado ejecutoriada la tienen por una dilatada serie de siglos, y por los hombres más ilustrados de todas las naciones cultas. La voz pública, los escritos, los mármoles, los metales son perennes fiadores de esta verdad. Vosotros mismos, señores, habréis

oído reiterados elogios de nuestras artes. Habréis oído encarecer sus timbres, sus excelencias: el aprecio que se merecen de los primeros talentos del mundo. Habréis oído numerar entre sus profesores a varios príncipes, a muchos famosos y poderosos monarcas. Y, por último, sabéis los distinguidos honores, premios y galardones que se granjearon los artistas eminentes. Sí, señores: porque las bellas y nobles artes han sido, son y serán eternamente buscadas, estimadas y respetadas al tenor de su merecimiento; pues a ellas debemos las nobles ideas, las gracias, el ingenioso deleite que forman el embeleso de las sociedades y hermosean el teatro del mundo.

Esto y mucho más habréis oído pronunciar por varones sabios, elocuentes y discretos desde esta silla que sin méritos ocupo; y por lo mismo debo suponerlos tan persuadidos como yo lo estoy de que las nobles artes son infinitamente superiores a todos los elogios que podríamos tributarlas. ¿Y cómo no había de ser así? El diseño es un arte trascendental a todas las liberales y mecánicas. Sin él no hay geometría, no hay geografía, no hay astronomía, no hay gimnástica, no hay táctica naval, ni militar, no hay óptica, hidráulica, numismática, anatomía, botánica, escénica, anticuaria. En suma, no hay arte alguna cumplida, si carece de diseño.

A vosotros, pues, estudiosos, amantes, profesores de la arquitectura griega, dirigiré principalmente mi discurso tal cuál él fuere. Vosotros elegísteis, apreciáis, profesáis una arte nobilísima, y aún más necesaria que noble. Una arte que sabe distinguir a los hombres de los salvajes y fieras: a Dios y sus santos de los hombres. Una arte creatriz original, no arte de imitación como sus hermanas la pintura y escultura, que tienen su prototipo en la naturaleza. Sus hermanas, sí: pero ella es la primogénita. La primogénita, sí, que nació con el mundo. La primogénita; y sus hermosísimas hermanas, reconociéndola mayor en años, la sirven, la obsequian, la visten, la adornan, con las preciosas obras de sus manos. En su jurisdicción, en su distrito, en su seno levanta la escultura sus estatuas, coloca sus relieves, cincela sus adornos y talla sus grabados. En ella deposita la pintura sus tesoros, representa sus hazañas, suspende sus trofeos, hace muestra de sus triunfos. ¿Estas riquezas, estas galas habían de ser para los montes y desiertos? Son debidas a las casas y palacios donde moran los hombres: son tributo de los templos donde se venera a Dios y a sus santos.

Vosotros, eminentes profesores de arquitectura, podéis conservar la vida de los ciudadanos, repeler las asechanzas de los enemigos, los asaltos de las fieras, el ímpetu de las aguas y los vientos, la destemplanza de los climas, el rigor de las estaciones, los designios de los ladrones. Vosotros recrear el espíritu con la gallardía de los órdenes griegos, con sus graciosas conmesuración y proporciones, con la armonía de sus partes, con la elegancia de sus cortes, con lo sobrio y agradable de sus ornatos... Mas ¡ah! que veo con sumo sentimiento cuán degenerada y corrompida arquitectura reina en nuestro siglo; y estoy temiendo que se va meditando una nueva revolución en que la simplicidad y hermosura griega reincidan en el goticismo y arabismo. No la sabría yo definir adecuadamente sin hacer de ella una pintura demasiado melancólica, y la más favorable descripción de pueda caberla es, *una noble arte que se va volviendo plebeya: que se va perdiendo y caminando a su ruina*. Ninguno se escandalice si describo así la arquitectura de nuestros tiempos, ni me condene sin oirme. ¿Por qué no puedo confiar atraer a todos a mi partido? Pero si con todo sintiesen algunos diversamente, permitan a lo menos que la razón les obligue a ser más sabios en lo venidero.

Dejo también para campo más libre las artes, las ciencias, los conocimientos con que el arquitecto debe estar adornado, para merecer este honroso nombre. Dejo la numeración de varias especies de arquitectura y sus calidades, como son: rústica, urbana, sagrada, militar, pública, privada y otras. Nada diré de los materiales y sus circunstancias: nada de la planta icnográfica, de la distribución, comodidad, aires, luces, servidumbres y otras innumerables circunstancias, atributos de necesidad, utilidad y recreo. Me contraeré a recordaros algunas prácticas establecidas en el vulgo de los arquitectos, a los cuales yo tengo por abusos y por errores; y aun esto poco puede ser que os sea molesto. Dividiré mi discurso en solas dos partes. La primera será un abreviado resumen del origen, progresos, vicisitudes, decadencia, restauración y último estado de la arquitectura. La segunda demostrará aquellos abusos, errores y corruptelas en ella introducidos después de su restauración, los cuales atendidos, podranse corregir extravíos, licencias e ignorancias. Ya de lo dicho colegiréis, señores, que no debéis esperar de mí una oración laudatoria, y mucho menos un discurso elocuente y subli-

me, sino una sencilla y familiar lección de arquitectura. Para lo primero me hallo destituido de caudales; para lo segundo creo que pueden autorizar treinta y seis años de estudios arquitectónicos, hechos ya públicos por mí Vitrubio, Palladio y otros escritos. Comienzo.

La arquitectura es hija de las necesidades humanas; y estas son tan antiguas como el hombre en el estado de su prevaricación y culpa. Caído del trono de la gracia original, le acometieron del tropel las calamidades al pecado debidas, hambre, sed, fatiga, debilidad, desnudez, fríos, calores, tempestades, no entrando en esta cuenta las del alma. Amenazábanle las fieras, las sabandijas, los animales ponzoñosos, armadas ya todas las criaturas contra él, como rebelde a su criador. Veíase incomodado de las lluvias, de las escarchas, de las nieves, de los hielos; y hubo de procurarse un alojamiento donde recogerse con sus hijos en sus infelices noches. Las grutas y cavernas de los montes no le ponían a salvo de todos los peligros y temores. Carecía de luces, padecía humedades, respiraba ambientes gruesos y malsanos. Apeló pues al ingenio, a la industria, el arte; y me parece podemos afirmar que el primer palacio del hombre fue una pobre choza de ramas y maderos. ¿Qué distancia la de una pobre choza de ramas y maderos hasta un palacio como el de los Césares en Roma? Y, sin embargo, el más suntuosa palacio que puede construir el hombre no tiene más partes esenciales que aquella pobre cabaña. Si más tuviere serán ociosas, importunas, perjudiciales. Postes o sostenes, entablamiento, cubierta levantada en caballete para derivación de las aguas. He aquí todos los miembros absolutamente necesarios en cualquier edificio grande, chico, mediano; y no tiene más ni menos la cabaña más humilde.

Algunos años o siglos vivirían los mortales sin otras habitaciones que las chozas pastoriles, que todavía son el asilo de la pobreza aun en naciones civilizadas. Lo que yo tengo por cierto es que antes del diluvio se supo edificar, y esta arte se conservó, como otras, en la familia de Noé hasta la construcción de la famosa torre de Babel en las llanuras de Semaar antes de la dispersión de las gentes. El atrevido aunque malogrado proyecto de levantar una torre tan alta que pudiera servirles de salvamento en otro diluvio, y de señal o punto de reunión, en caso necesario, prueba que las nociones ar-

quitectónicas antediluvianas permanecían en aquellos hombres bastante vigorosas (...).

La dispersión de las gentes después de la confusión de las lenguas, como las familias hacían una vida vaga y errante por el mundo, necesariamente les haría perder casi todo lo que habían sabido de artes. En la de edificar volverían al uso de cabañas, tiendas y pabellones. No sabríamos adivinar cuántos siglos habitarían los hombres, ya derramados por toda la tierra, en este género de casas ambulantes. Lo que me parece seguro es que en Oriente y Egipto se hallaba la arquitectura en estado muy floreciente en los tiempos de Nino y Semíramis, y en los de Sesostris; aunque todavía edificaban sin las reglas, sin las proporciones y sin la belleza que más adelante crearon los griegos. Séanme fiadores de esto Babilonia, Heliópolis, Menfis, Halicarnaso, las Pirámides, la célebre muralla y varios templos aún existentes en Egipto, de la más remota antigüedad. Estos templos atestiguan que los arquitectos de aquellas eras ignoraban el arte de construir bóvedas y aun arcos de cantería; pues en las puertas anchas apeaban los dinteles con una columna en medio de la puerta.

Llegó por fin el tiempo feliz en que las ciencias y las artes entraron en Grecia, nación culta, nación política, nación sabia, nación libre y privilegiada por la naturaleza, y entre sus manos se mejoraron, se perfeccionaron, se redujeron a principios, a preceptos, a reglas y leyes para ser metódicamente enseñadas y aprendidas. Ascendieron las que cultivaron al más eminente grado de perfección y nada quedó que hacer a los venideros sino imitarles y copiarles. Instruidos profesores de las bellas y nobles artes que me oís, a vuestra ingenuidad apele. Si habéis examinado sin amor propio, como creo, los restos de los antiguos, decidme si os considerais capaces de excederles, o por lo menos igualarles. Las pocas reliquias que de la antigüedad nos quedan, han subsistido venturosamente no sólo para instrucción nuestra, sino también para humillar nuestra soberbia y orgullo. En la arquitectura inventaron el orden dórico los Dorios, y le quedó su nombre. Lo mismo hicieron con el jónico los Jonios. Pero si mi juicio no me engaña, ni hubo, ni pudo haber orden de arquitectura substancialmente diverso del dórico. Lo que parece diferenciar del dórico al jónico y al corintio son meros accidentes, que no constituyen especie diversa. El dórico fue la forma y

el molde en que se fundieron los otros. La columna, en entallamiento, el tejado forman y componen todo el edificio de cualquier orden que sea. Quisieron los jonios erigir en Efeso su famoso templo a Diana, y para parecer originales o inventores como los dorios, suprimieron los triglifos y metopas, añadieron algunos ornatos femeniles en estriás, volutas y calzado, cortaron dentellones en imitación de los aseres o listones de la armadura o entablamiento; y con estas puerilidades (por llamarlas así) pretendieron Ctesifonte y Metágenes, sus arquitectos, haber inventado un orden nuevo: o quizá lo creyeron así más los que vinieron después que sus inventores.

Algún tiempo más adelante y como cinco siglos y medio antes del nacimiento de Cristo, un escultor llamado Calímaco, por una célebre casualidad sabida de todos, inventó el capitel corintio, púsole sobre la columna jónica y se hizo inventor de un tercer orden de arquitectura, a quien llamaron corintio, porque Calímaco era de Corintio. ¿Pero la diferencia de sólo el capitel puede constituir orden diverso? Concedamos a Calímaco la invención de un capitel hermoso y agradable: ¿pero qué prudencia, qué razón permite que todo el peso del entablamiento y cubierta se encomiende a las tieras hojas, vástagos y cogollos de un cardo? No se me diga que no son estos delicados cuerpos (siendo meros adornos) quien sostiene el entablamiento y el tejado, sino la campana o tambor que ellos encubren. Responderé que ese tambor o campana, demás de estar más oculta de lo que debiera, representó en su origen el canasto que vió Calímaco y le dió la idea de su capitel. ¿Es a propósito un canasto para regir el enorme peso del edificio? Lo que la recta razón exige es, según precepto de Vitrubio, que lo que no podría subsistir naturalmente, no se practique en arquitectura. Por fin venimos a parar en que la celebrada invención de Calímaco no es otra cosa que diez y seis pencas de cardo silvestre, con varios caulículos que cubren en rededor la campana del capitel: es decir, un simple adorno suyo, como no pasó de un adorno femenino la invención de los jonios.

Estos tres órdenes (si tres pueden llamarse) se mantuvieron en Grecia con la sencillez más amable, sin otra variación que la mayor elegancia y finura que la meditación, la crítica y el fondo de dibujo les iban adquiriendo, alejándoles cuanto convenía de la grosería, pesadez y rusticidad primitiva. Pero conquistada Grecia por

los romanos, presto trasladaron a su ciudad eterna los despojos artísticos de Grecia vencida. Llenáronla de las estatuas, cuadros y camafeos más preciosos o digamos inapreciables: aunque Grecia quedó aun rica de estos tesoros, o por inagotables, o porque la quedaban artistas y las escuelas. Antes de esta época nada sabían, ni conocían de nobles y bellas artes los romanos, y el despojo que hicieron de pinturas y esculturas, pudo más presto ser, para ostentar estimación y reconocimiento, que porque realmente le tuviesen. Indúcenos a discurrir así la graciosa necesidad del cónsul Lucio Mummio, destructor de la deliciosa Corinto. Este rudo general, antes de ponerla fuego, la desnudó de riquezas inapreciables, siendo quizá las de mayor estima las estatuas y pinturas de los primeros artistas del mundo, las cuales habían sido las delicias y embeleso del siglo de Alejandro. Cargó Mummio algunas naves de ellas y las envió a Roma, intimando magistralmente a los conductores tuviesen en la conducción el mayor cuidado, porque si las perdían se las mandaría hacer nuevas. (...)

Transportó Sila a Roma para el templo de Júpiter Capitolino las columnas del de Júpiter Olímpico en Atenas, porque no había arquitectos en Italia que las hiciesen. Pero las cosas mudaron de semblante, como todas las humanas. El lujo se apoderó rápidamente de Roma en el siglo de Augusto. Extendió luego su contagioso dominio por el Imperio Romano y los órdenes griegos perdieron en poco tiempo la sencillez, la gracia, la majestad adquirida en algunos siglos con el favor de la filosofía y estudio y se fueron transformando en unos despreciables petimetres (si podemos hablar así) emperejilados con innumerables bordaduras, crestas y perifollos, todo vanidad e importuna redundancia. Supuesto el insaciable prurito de variar al compás de la inestabilidad humana, no debía suceder otra cosa; porque no pudiendo mudar las esencias de los órdenes sin destruirles, hubieron de recurrir los arquitectos corruptores a la muchedumbre de ornatos, que sólo son accidentes y aun dolencias. A continuación, y para mayor fatalidad de la ya medio desfigurada arquitectura griega, fue también acometida y asaltada por aquella ciega y audaz tirana de los aún más ciegos y livianos mortales: por aquella inconstante, voltaria e idolatrada loca que tiene trastornadas en eternos vaguidos, y movimiento de rotación las cabezas de los hombres ... La moda, digo, que se apoderó de la arquitectura; no

pudiendo las cosas humanas, por buenas que sean, permanecer mucho tiempo en un estado mismo, por ser todo periódico en este bajo mundo. El insano deseo y anhelo de novedades alucina los entendimientos, hasta tanto que obscurecida la razón, no saben distinguir entre bueno y nuevo.

Cuando los bárbaros del norte, a manera de mar enfurecido, inundaron lo más florido de la Europa a principios del siglo v de Cristo, ya la buena arquitectura estaba degenerada y corrompida. Había trocado su primogenitura y sólo por un miserable plato de lentejas. Fastidiada del maná se fue a buscar las cebollas de Egipto. Quiero decir, que había trocado sus agradables, elegantes y sencillas proporciones en unos miembros vastos, monstruosos y descomunales. Cayó en la más ingrata pesadez y grosería. Desconoció la simetría y conmesuración de partes; desconoció la eurytmia o gracia, la sencillez, la majestad, la belleza, la nobleza. En suma, desapareció en ella cuanto primero la agraciaba, la hacía amable, la hacía respetable. Verdad es que retuvo la seguridad, la duración, la firmeza: pero también adoptó una melancólica obscuridad y lóbreguez en los templos, como si todavía fueran catacumbas, imaginando que la obscuridad causa devoción; costumbre vulgar aun en nuestro tiempo, no bien abolida ni abandonada. (...)

Hasta los siglos xi y xii no se vió en España otra arquitectura que la llamada gótica primitiva, que es decir, grave, desapacible; pero entonces entró de moda un estilo nuevo de edificar, si no más arreglado y racional, a lo menos nada grosero, ni macizo. Pasóse de una pesadez insoportable a una ligereza y ardimiento sorprendente. Demás de esto todos los edificios se festoneaban de randas, filigranas, flecos y blondinas, a lo cual con bastante propiedad llamaron *obra de crestería*; pues realmente todo remataba en crestas. Tallas acaracoladas y rizadas sin garbo, sin gracia, significado, imitación, verdad y sin objeto alguno. Manojos, haces de columnas como mimbres o juncos, con sus remates de botones, borlas y obra de rendece y pasamanería. Las bóvedas ataraceadas con una confusión de ramales esparramados a guisa de palmas, estrellas, rombos, laberintos y otras crucerías curvilíneas o rectilíneas y sin asomo de dibujo. De todo esto nos sobran ejemplares en Córdoba, Sevilla, León, Burgos, Tortosa, Barcelona, Zaragoza y en casi todos los pueblos españoles del tiempo medio; por omitir los innumerables de



Italia, Francia, Alemania, Flandes e Inglaterra. Pero estos desvaríos no se oponen a que confesemos gustosamente que en medio de tanto desorden, hallamos algunos trozos excesivamente audaces, temerarios, desesperados. La catedral de León, nuestra lonja de seda, y la Capilla de los Reyes en Santo Domingo bastarán a sostenerme la palabra. (...)

No sé si esperáis que los arquitectos españoles San Juan de Ortega, Santo Domingo de la Calzada, San Gonzalo de Amarante, San Pedro González, San Lorenzo de Caves y algunos otros de aquellos tiempos, disipen las nieblas de las mentes de nuestros arquitectos; pero sé que no debéis esperarlo. No vimos en otros tres o cuatro siglos un espíritu superior a los ordinarios y comunes, que forcejeando la tiranía de la costumbre, procurase restituir al trono, siquiera por moda, la arquitectura griega. Dormían en profundo letargo los arquitectos italianos. Tenían ojos y no veían las admirables reliquias del antiguo que tenían delante o no les bajaban al corazón las ajustadas proporciones que las hacen preciosas. Durmieron Andrés y Juan de Pisa, durmió Giotto: durmieron los seneses, los florentinos. Durmió Francia, Alemania, Inglaterra, Flandes, España. Dormía como los otros en el siglo xiii, el arquitecto de nuestra gótica catedral; y, finalmente, dormía también aún, o dormitaba, Juan Franc, director del *Micalet*: pero no estaba ya lejos de despertarse, pues esta torre, aunque gótica, es proporcionada y valiente. Confesemos una verdad: en materia de torres elevadas, como son edificios extraordinarios y difíciles de reducir a leyes arquitectónicas, los desempeñaron los arquitectos góticos acaso mejor que los modernos, porque la arquitectura gótica no conocía leyes, ni conmensuraciones.

Hasta todo el siglo xv continuó la inveterada costumbre de construir a la goda; y se miró como desacato que se le hacía el que Andrés de Orgaña tuviese la osadía de construir en Florencia un pórtico (que aún dura) con arcos semicirculares y no apuntados a la gótica. Siguióle Felipe Brunesqui, quebrantando las cadenas de la costumbre, y se comenzaron a ver en Italia edificios más arreglados. Insistieron en la feliz revolución los florentinos Filarete, Miguelozzi Moyano y León Bautista Alberti. Este matemático pretendió ser también pintor y arquitecto. Estudió los diez libros de Vitrubio y escribió otros diez que intituló *De re aedificatoria*, cuyo mérito jamás igualará a los elogios que sobre ellos han desperdiciado los

italianos. Los edificios que dirigió Alberti todavía merecen menos que sus libros de arquitectura; porque si bien parece se quieren alejar del gótico y árabe, lo hacen con evidente repugnancia y como que no lo creen posible.

Todavía se sostuvo la arquitectura un otro siglo con antifaz arabesco, sin que se lo pudiese quitar del todo Bramante de Urbino. Pero, por último, lo consiguieron algo más adelante los hermanos Sangallos, Sansovino, Peruzzi, Sanmiqueli, Miguel-Angel, Alessi, Vasari, Ammanati, Serlio, Vignola y Palladio, ya que los edificios de gusto griego que levantaron, ya también por los tratados de arquitectura que compusieron.

Restituida al trono la buena arquitectura en Italia, presto derramó sus influencias por las otras naciones y la nuestra no fue la postrera en aprovecharlas. Sagredo, Olotzoaga, Gumiel, Hontañón, Alonso, Covarrubias, Arfe, Silos, Berruguete, Ruiz, Becerra, Machuca, Toledo, Herrera, Mora, Gómez, Pravés y sus escuelas abrazaron la plausible restauración, aunque no todos con la misma felicidad. Algunos de sus edificios atestiguan que siguieron el antiguo sin acabar de conocer su mérito, y sólo por andar con el tiempo y seguir la moda. Lo peor fue que la nueva reina apenas gozó del trono. Poquísimo tiempo se mantuvo con la majestad primitiva. Los arquitectos de los dos últimos siglos parece quisieron destronarla de nuevo; pero no bastándoles para el empeño su autoridad y fuerzas, se vengaron con ahogarla, desfigurarla, sepultarla en un abismo de impertinencias a nombre de ornatos. Nada la dejaron de su natural esencia que no la embrollasen y cubriesen desgraciadamente con hojarascas importunas. Apareció con el disfraz de columnas espirales (vulgarmente llamadas salomónicas): columnas espirales dobles, como el caduceo de Mercurio; columnas fajadas o vendadas; columnas coronadas, a saber, ceñido su escapo con varias coronas; columnas cubiertas de hojas; columnas terminales; columnas abalaustradas; columnas y pilastras sobre ménsolas, repisas y mascarones; columnas sobre tres o cuatro pedestales y, por consiguiente, pigmeas; columnas triangulares como prismas; columnas pentágonas y polígonas, engalanadas de, colgantes, arracadas, gotas, bollo- nes, chapas fingidas, melones, granadas, pepinos y berenjenas. Viéronse grupos de pilastras y columnas compenetradas, sosteniendo capiteles monstruosos. Y, en suma, se vieron antas, pilastras y co-

lumnas sin oficio ninguno. Dejóse ver con carteles y cartelones arrollados unos hacia acá, otros hacia allá; con frontispicios ondeados y abiertos en su cumbre. Resaltos, rebajos, rústicos donde no correspondía; cornisones mixtilíneos, con otros innumerables desvaríos. Esta muchedumbre de inepticias hace dos siglos, que cubriendo y enmascarando los edificios, oculta también la ignorancia y depravado gusto de los arquitectos que las inventaron, de lo cual exceptúo a pocos.

Viéndose incapaces de dar gusto con la sencillez (que realmente no es para muchos) apelaron a la batahola, a la confusión, a la barahunda de perendengues y pampanages, vengan o no vengan, signifiquen o no signifiquen, representen algo o nada representen. En este depravado gusto fueron infelizmente fecundos Guarino de Módena, Andrés Pozo, Francisco Borromini, los Bibiena, Le-Pautre, Mariette, el alemán Klauber y su contagiosa descendencia y nuestro salamanquino Josef de Churriguera con sus dos hijos, oprobio de la buena arquitectura en España, principalmente en la corte. Todavía podríamos agregarles algunos celebrados prosélitos como Daviler, Vinchoons, Fischer y algunos otros, si no temiésemos alarmar a los que se gobiernan por la autoridad y nombradía y no por la razón. Este por lo menos es mi dictamen, y la causa principal de haber definido la arquitectura moderna: *Una noble arte que se va perdiendo y caminando a su ruina*, como le sucedió en la caída del Imperio Romano: Que es lo primero que prometimos. (...)

Yo pretendo que además de la profusión y redundancia de cosas inútiles, importunas, baldías y sin oficio introducidas en la arquitectura bajo la falsa divisa de ornatos, hay también errores de consideración, y de varias especies, cuyo conocimiento y enmienda requieren la luz de la filosofía. Los iré anotando como se me presenten a la memoria; y sin obligarme a hacerla de todos los que tengo por tales, sino sólo de los más ordinarios y visibles, reservando los otros para tiempo más obligado. Mas antes de entrar en ello, háse de suponer que primitivamente todos los edificios eran de madera, como nacidos inmediatamente de la cabaña y continuaron así aun hasta después de hallado el orden dórico. La riqueza, la majestad, el lujo y también la conveniencia de libertarles del fuego, substituyeron a la madera mármoles y jaspes, como materiales más permanentes y nobles. Pero siempre representó la piedra en lo exterior de las obras

los mismos miembros que la madera representaba, como las armaduras, los maderos voladizos de los aleros, los altos o terminados y todos los cabos de las vigas, pares y carreras. (...) De aquí procedieron las fajas que separan exteriormente los altos o pisos en las casas y palacios, en las cuales se pueden tallar con propiedad algunas molduras de corte gracioso, que representen los extremos de las diversas capas de material en los solados interiores, a saber: las vigas, la tablazón, la mezcla y la baldosa. Los arquitectos que tuviesen bien estudiado el capítulo segundo del libro cuarto de Vitrubio, no necesitarán de estas advertencias, todos conformes con la naturaleza de las cosas. Allí tienen compendiosamente los orígenes de cada parte de un edificio: verán allí su oficio y significado los que no lo sepan, y sabrán ejecutarlas con propiedad en imitación de lo que representan y sin hacer ninguna ociosa ni superflua.

Con estas nociones en la memoria, comenzaremos nuestras advertencias o reflexiones por donde comienzan los edificios, por el suelo, que son los pedestales. El pedestal es un miembro desconocido en la antigüedad griega: un miembro intruso por los modernos y sostenido por la costumbre, por la corruptela, por la ignorancia, contra el derecho y justicia de los miembros necesarios en los edificios. Intruso por los modernos y abusando de él; pues los romanos le usaron rarísimas veces, y sólo en caso necesario. Por lo menos no sabemos haya quedado de pedestales exentos otro ejemplar que los de un templo que hay en Asis, y no del mejor tiempo. Sin embargo, los pedestales han hallado tanto favor y gracia en los ojos de los modernos desde la restauración de la arquitectura, que no sólo les adoptan en todos los edificios con pilastras o columnas, sino que les han hecho parte necesaria en todo cuerpo arquitectónico y les han asignado dimensiones propias relativas al orden a que los aplican. En vano me he desvelado por indagar de dónde su grande patrono protector y propagador Jaime Barozio de Vignola tomó sus medidas, en caso de no ser invención y capricho suyo, como yo creo. Los pedestales de Palladio son mucho más bajos que los de Vignola, y podrían usarse en algún desnivel, o cuando las columnas fueren pequeñas por algún caso. Pero entonces servirán de zócalo y carecerán de toda moldura volante.

Encaramar pedestales sobre pedestales, o bien hacerlos altísimos como los compuestos de Vignola, es uno de los mayores incon-

venientes, aunque de pocos advertido. Demostrémoslo: el diámetro del inoescapo o pie de la columna es el módulo que gobierna y conmensura las partes mayores y menores de todo cuerpo arquitectónico. Si los pedestales fueren altos, necesariamente serán pequeñas las columnas o pilastras, por ocupar aquéllos el espacio a éstas debido. Siendo pequeñas las columnas, pequeño será su diámetro y, por consiguiente, el módulo; y, finalmente, siendo pequeño el módulo, pequeñas serán las partes del entablamiento y de todo el edificio. Y ved aquí, señores, la causa primaria de la pequeñez, mezquindad y miseria de miembros que presentan a los ojos los retablos, altares y demás edificios con pedestales vignolianos; tanto que la vista más aguda no puede llegar a distinguir partes tan menudas, cuanto menos a gozarlas. Pueden ocultarse también aquí considerables menoscabos contra los que costean las obras. Los artífices saben muy bien cuánto menos costosas son las columnas chicas que las grandes: si caen en este defecto, no pueden escapar de los dos extremos, malicia o ignorancia; ambos vergonzosos en los artistas y en todos los hombres.

Algunos nimiamente rigurosos en la arquitectura, reprueban las pilastras y las condenan sin oírlas, aunque sin otro delito que su crítica y la filosofía solas y destituidas de una buena dosis de dibujo arquitectónico, andan a tientas. Los hábiles arquitectos que me escuchan no ignoran que los que quieren desterrar las pilastras, jamás han probado a inventar ni dirigir ... ¿qué digo dirigir?, ni aun dibujar un edificio de consideración con órdenes arquitectónicos. Hablan filosóficamente y sin experiencia. Las pilastras ocuparán dignamente en todos tiempos el lugar de las columnas entregadas o empotradas, y en mi dictamen con mayor efecto y aspecto. Toda columna exenta o aislada pierde casi toda su nobleza, majestad y hermosura. La razón de ser el pórtico de la Rotunda, en Roma, el trozo de arquitectura más elegante, singular y majestuoso que tiene, ni quizás ha tenido el mundo, no es otra que ser sus columnas aisladas y caracer de pedestales, por cuya circunstancia son tan grandiosas.

Sin apartarme de pedestales y pilastras he de notar un abuso tan ordinario como digno de reforma. No vemos cosa más común en los edificios con órdenes arquitectónicos que pilastras y pedestales excavados o rebajados en su medio, formando una larga canal

o artesa de arriba a abajo. Si los autores de estas bellas cosas reflexionasen que los pedestales y pilastras son quienes sostienen el entablamiento, el tejado y todo el edificio realmente o en apariencia, ¿cómo habrían de cometer el absurdo de quitarles la solidez y fuerza, debilitándoles con aquellos remajos? La firmeza aun aparente es la primera ley que se deben imponer los arquitectos que quieran poseer bien su arte, en los edificios que dirijan. Y sepan ya para siempre, que la majestad, la grandeza, la hermosura, la gracia de las obras no dimana de resaltos ni rebajos tan insubstanciales y pueriles, sino de la proporción, de la commensuración, de la armonía de partes sujetas a la perspectiva.

Subiremos ahora al arquitrabe dórico griego, que los griegos y romanos nunca corrigieron, aunque evidentemente defectuoso. Su altura es un semidiámetro del imoescapo, que es un módulo dórico: pero los triglifos, que sientan sobre el arquitrabe, son altos un semidiámetro y medio, que es decir un módulo y medio dórico, o sea tres cuartas partes de todo el imoescapo. De forma que los triglifos son aquella cuarta parte más altos que el arquitrabe. El arquitrabe representa el madero mayor del edificio, como su mismo nombre declara: los triglifos representan los cabos de las vigas horizontales del entablamiento y de los altos a quienes el arquitrabe sostiene. Pues ahora bien, ¿puede la recta razón aprobar que un madero mayor sea menos que los que deben ser menores, y mal que le pese, sea condenado a sostener a los mayores? Ni puede creerse lo practicasen así los griegos cuando los edificios eran todos de maderaje, porque siendo un absurdo, como lo es, lo hubieran enmendado en su origen. Pues si la madera no lo sufre, ¿cómo lo sufrirá la piedra tanto menos sufrida? La cosa merece atención y reforma; y si yo pudiese arbitrar en ella, había de dar al arquitrabe dórico tanta mayor altura que a los triglifos, cuanto lo son ellos ahora más que el arquitrabe (quiero decir, todo un diámetro del imoescapo) para ver si le podía vindicar de la vejación en tantos siglos padecida.

Parece correspondía dijésemos algo de la necesaria obligación que nos impusieron los griegos de hacer las metopas exactamente cuadradas, como pide la razón de los artesonados. Igualmente, si se pueden o deben poner triglifos en las fachadas de los edificios lo mismo que en los costados. No menos, si los triglifos angulares se

deben colocar sobre el eje o centro de la columna: con otras observaciones en el orden dórico. Tiempo vendrá en que podamos explicar y demostrar nuestras ideas con menos embarazo.

Arquitectos modernos hay que, llevados de la comezón de variar, o sea desvariar, parean los canes, ménsolas y modillones, distribuyéndoles procesionalmente de dos en dos a distancias arbitrarias. Si estos buenos hombres supieran el origen y significado de los canes y modillones, no cometerían desacierto semejante. Significan, como ya dijimos, la proyectura o vuelo de los maderos, vigas o pares de las armaduras. ¿Estos maderos, por ventura, en lo interno se colocan a distancias desiguales? En ningún modo, porque este sería el mayor de los errores. Sería hacer las bobedillas o moldadas desiguales, unas angostísimas y otras anchísimas. Sería construir una armadura falsa por mal distribuida, no sosteniendo el peso por igual todas las vigas. Nadie comete tal error en lo interno, sino que allí está el maderaje bien distribuido. ¿Pues con qué razón se demuestra fuera lo contrario? ¿Con qué objeto? ¿Con qué utilidad? ¿Con qué congruencia? Pero mal haremos en reconvenir con la razón a semejantes arquitectos.

Otro yerro demasiado general he notado en las cúpulas sobre cuatro arcos torales. El anillo de ellas sienta casi sobre el borde o aristón de las dovelas inferiores, o intrados de los arcos, de manera que apenas se descubre nada de su rosca y la cúpula parece en el aire, o que su anillo se ha penetrado en la rosca misma. Los autores de estos milagros no nos indican cómo, o por virtud de quien los hacen; ni menos la causa de ellos. ¿Acaso los harán (a lo menos yo no veo otra razón) para que no queden tan hundidas las pechinas en las boquillas y luzcan más las pinturas? Es verdad que está tan arraigada la costumbre de pintar algunas historias o misterios en las pechinas, que aunque en una iglesia nada se quiera pintar en las paredes o bóvedas, no hay remedio, las pechinas han de estar pintadas, sin atender a la irregularidad del plan y sitio. Como quiera, siempre será menor y tolerable la falta en la pintura que en la arquitectura.

Si dejamos arriba sentado como cánón arquitectónico el que no deben debilitarse los miembros esenciales y constituyentes del edificio, mucho menos deberán ser cortados, quebrados, ni interrumpidos. El arquiteabe, por ejemplo, es el madero mayor y quien sos-

tiene el entablamiento y toda la techumbre. En esto no cabe duda, pero sin embargo no vemos otra cosa en templos, retablos y otras obras de esta clase, sino arquitrabes y cornisones interrumpidos de mil maneras y figuras. A unos les corta y rompe la rosca de los arcos que debajo tienen. Otros son cortados positivamente en la horizontal del frontispicio para colocar en la cortadura la vanidad de un escudo de armas, un monograma, una figura simbólica, o bien una baratija a gusto del arquitecto, o del que paga. Y otros, finalmente, son cortados por nichos, puertas, agujeros y ventanas, no advirtiendo que en el cornisón real y verdadero no puede haberlas.

Aún es mayor la ignorancia y error de los que rompen y dejan abierto por arriba el frontispicio, cortando a la mitad de la subida las cornisas oblicuas que se debían unir en el caballete. ¿Será posible que estos arquitectos no conozcan que con ello dan a entender que dejan el tejado abierto para que se llueva todo el edificio? ¿Se podrá ver estupidez semejante? ¿Podrá verse mayor ignorancia del oficio y significado de aquellos miembros? Ha venido a ser tan común este abuso, que antes será prescrito que proscrito. Retablos, órganos, relicarios, urnas, sillería, nichos, puertas, ventanas, fachadas de templos y palacios padecen esta dolencia o demencia, sin hallar una benéfica mano que se la cure o vindique. Todavía para alivio de sus males, los despiadados artífices recargan aquellos miembros con bolas, pirámides, jarrones, candeleros y otras cosas por acroterios en medio de la rotura. Así se va progresivamente desconociendo la razón artística, ennobleciendo las corruptelas, familiarizando los errores y doctorando la ignorancia. Pero sepan ya, para siempre, los arquitectos descuidados, que es precepto positivo de su venerable maestro Vitrubio, no deberse tallar una escocia, un cimacio, un óvolo, ni moldura alguna en los edificios, de la cual no sepan dar fundada razón acerca de su significado y oficio.

Agrupar columnas para sostener arcos torales, como proyectan los enemigos de las pilastras, me parece muy errado y sujeto a graves inconvenientes, como experimentaría quien hiciese la prueba. Toda columna (aunque sea sola) que sostiene arcos, hace mala vista, como vemos en San Esteban Redondo y en Santa Constanza de Roma, templos del siglo iv de Cristo. Además, que los ángulos del cornijón y los aristones de los arcos, o posan en falso, o la rosca del arco debe, necesariamente, ser débil por la contracción del sumoes-



capo: lo cual no sucede en las pilastras, por lo que no contraen o disminuyen.

Cuando hay arcos sobre machones de claustro y entre ellos orden de arquitectura, harán las pilastras (y de poco relieve) mejor maridaje que las columnas. Debo probarlo. Aunque los arcos no sean muy anchos, lo han de ser demasiado para intercolumnios regulares, quiero decir, *eustilos*. Por poco relieve que demos a las columnas empotradas, se les da mitad o dos tercios del diámetro de su imo-escape; por consiguiente, veremos estar en el aire, y sin apoyo, demasiada porción de cornisamento. Este necesario defecto será menos sensible y notable en las pilastras por ser poca su proyectura.

Las fechadas de las iglesias no deben componerse de muchos órdenes o cuerpos de arquitectura unos sobre otros, como desgraciadamente practicó en nuestra catedral Conrado Rodulfo y practicaron en Europa innumerables Conrados. Cada uno de tales cuerpos lleva su cornisón entero: los cornisones representan altos, contig-naciones, techos o terminados: no los hay en las iglesias; luego en ellas indican una cosa que no hay, y por consiguiente, falsa. La pluralidad, pues, de órdenes unos sobre otros, guárdese para los palacios, bolsas, aduanas y otros edificios públicos, y separen allí con verdad los pisos y cuartos.

Por la misma razón se deben evitar en donde haya muchos altos las columnas o pilastras grandes que desde el suelo suban a sostener el entablamiento superior y tejado, rompiendo y atravesando cruelmente las fajas que denotan los pisos, como se practicó en Madrid en el palacio nuevo. Pónganse, pues, allí los órdenes que se necesitan.

Los que se llaman *cuerpos atticos*, tan usados en arcos triunfales, ¿qué cosa son? ¿qué significan? ¿qué buen uso y oficio tienen? Ninguno. Yo les llamaría *cuerpos futuros*. Son unos cuerpos informes y monstruosos, concebidos en pecado original (si se me permite la frase). No sirven sino de estorbo, como los pedestales. Un cuerpo *attico* es, en arquitectura, lo que entre los hombres bien organizados un enano, una persona mal formada y contrahecha. ¿Cuánta belleza no quita al mayor y más hermoso templo del mundo cristiano su importuno y fastidioso *attico*? Róbanos la vista de aquella maravillosa cúpula, de las cupullitas menores que la acompañan y de gran parte del templo mismo. Destiérrense, pues, desnaturalizaciones, ex-

tráñense los cuerpos *atticos* de todos los dominios de la buena arquitectura.

Por neófitos en ella reputamos los que continúan las bases y collarinos de columnas o pilastras de unas a otras por los entrepaños o intercolumnios cerrados de pared. Aquellos miembros son propios de las pilastras o columnas y no se pueden extender de unas a otras sin absurdo manifiesto.

También hay rigoristas en la arquitectura, como los hay en la moral. Reprueban en lo interior de los edificios con órdenes arquitectónicos, los goccios, las gotas, los ornatos en las ventanas y nichos, los frontispicios, las coronas y todo miembro que signifique derivación de aguas llovedizas, por la razón general de que no lloviendo dentro de los edificios, todos aquellos miembros son ociosos. A la verdad, el argumento no es absolutamente despreciable, ni dudamos que tales miembros tuvieron en su origen aquel oficio, y que sólo se usarían en lo externo. Pero posteriormente, aun entre los antiguos, pasaron a ser adornos, como otras muchas cosas. Así, dejemos este corto consuelo y desahogo a los adornistas, no sea que reviente la mina por otro lado y el error segundo sea peor que el primero. ¿No se les permite con absoluta libertad (y quizá con aplauso) tallar conchas en los cascarones de los nichos, en los florones, en las repisas, en los sofitos de los arcos y en cuantos lugares se les antoja, como si allí venerásemos a Neptuno? ¿No se permite cornisones arquitrabados contra la naturaleza del cornisón y con toda su mala gracia y peor efecto? ¿No les sufrimos frisos abotagados o hinchados, igualmente contrarios a este miembro? ¿No les toleramos estrías y canales torcidos en espira, fingiendo haber dado tres o cuatro tormentos al fusto de las columnas, como si fueran de alfeñique? ¿No les permitimos ...? ¿Y qué no les permitimos? Pero basta ya, señores, concluyamos.

Los extravíos de la verdad, de la razón artística y de las naturales de las cosas hasta aquí notados en vuestra nobilísima profesión, o jóvenes arquitectos, sólo son una ligera muestra de los muchos que cometieron nuestros mayores. Si la coyuntura lo sufriera, os haría ver no pocos más, que tiempos hace voy depositando en la memoria como se me presentan a la vista. Y en esto soy tan afortunado, que casi todos ellos se me vienen continuamente a los ojos en mi iglesia, con otros que no digo. Pedestales excavados profunda-

mente en su neto: pilastras dóricas de diez y ocho diámetros de altura, es decir, de treinta y seis módulos dóricos: elevadísimo rebanco, enfrascado con perversísima talla, sembrada acá y acullá y confusamente amontonada. Arcos que ni mueven de salmer, ni de cuadrado, sino que como arbotantes empujan a las pilastras como que van a derribarlas y se penetran en ellas. Postes o sostenes curvos que sobre las pilastras y rebanco suben hasta el florón en el cascarón del presbiterio, trepados y calados de mil maneras y figuras extravagantes, a uso de cintillos bordados y tachonados de pedería. Entrepilastras de once triglifos y doce metopas. Una criba de ventanas, agujeros, tragaluces y claraboyas, en donde nada iluminan ni aprovechan. Ventanas fingidas donde no servirían las verdaderas. Florones grandísimos en las capillas y presbiterio, con inminente peligro de que se desprendan y causen muchas desgracias.

No quiero cansaros más, amabilísimos jóvenes y omito gustosamente los errores antes indicados, que dimanen de la mala elección de terreno, mala calidad de materiales, mala distribución de piezas y viviendas. Errores en el grueso y zapatilla de las paredes a proporción y peso que sufren. Errores en estribos y empujes: errores en el ventanaje, en las luces, en las puertas, en las escaleras, en los terraplenes, en los pozos, conductos, alcantarillas y otras partes, contra los cuales os supongo prevenidos por vuestra índole, estudio y natural conocimiento. Pero después de esto os queda mucho que estudiar, mucho que observar, mucho que saber, mucho que caminar y correr en el estadio en que habéis entrado. Varios y difíciles de adquirir son los conocimientos que disponen y preparan a los hombres que desean llegar a ser arquitectos consumados, y por eso esta profesión en grado eminente es en extremo difícil. Después que sabréis de ella lo que vulgarmente se estudia, como es dibujar limpia y aseadamente la cartilla de Vignola, con algunas advertencias acerca de los claros, esbatimientos y sombras y algo de montea seréis todavía unos muy medianos arquitectos. Años y más años de meditación, estudio y experiencia os irán introduciendo en el santuario del arte. Tanto cúmulo de dificultades tuvieron que superar los arquitectos que merecieron este nombre en la antigüedad griega. Y no os admire sean tan raros en nuestro siglo, cuando en el de Pericles y Filipo eran rarísimos en la Grecia misma, si Platón no nos engaña. Pero no, no os acobardéis, pues no digo esto para con-

fundiros, sino para amonestaros, para animaros a la victoria. Además que yo no hago empeño de tener siempre razón en cuanto digo, y puedo, sin menoscabo del honor, confesar que me engaño, si se me demuestra.

Estudiad, pues, medita, penetrar hasta los adentros del arte por Vitrubio y Palladio; pero sujetando los libros a la razón, no cautivando la razón en obsequio de los libros. Los preceptos destituidos de criterio y raciocinio que les depuren y acrisolen, son tesoros perdidos. Estudiad asimismo las bellas letras, por lo mucho que auxilian a las nobles artes, como dimanadas de un mismo principio, que es la bella naturaleza. Estudiad también si podéis el antiguo en sus originales. Imitadle, admiradle, donde sea admirable y digno de ser imitado. Empeñaos en igualarle: atreveos a excederle, pero si lograreis algo, acordaos que los mismos antiguos os han ayudado a conseguirlo. No sería extraño, pues ya sabemos, que al honor y premio que os dispensa esta fecunda academia, nuestra madre, se deben milagros aun mayores, ni creáis que los honores y premios consisten el alcanzarlos, sino en merecerlos. Animosos palestristas, el augusto templo de la arquitectura que levantó Grecia, heredó Roma y destruyó la barbarie, se comenzó a reedificar en el siglo xvi. Pero por desgracia no pasó de sus arquitectos; en vez de perfeccionarle, se empeñaron en destruirle.

Estudie no menos la arquitectura todo buen ciudadano, por el término que le fuere propio. Es arte noble, es arte de monarcas, es arte que todos necesitan. Pues si todos la necesitan, todos la estudien. Así sabrán elegir arquitecto cuando hayan de levantar algún edificio, sin equivocarlo con los escultores, los cuales en innumerables ocasiones se han metido a arquitectos y corrompido el arte. Así sabrán descubrir engaños, precaver errores, escoger materiales, sabrán dar a sus edificios comodidad, firmeza y hermosura. ¿Qué comunidad, qué cuerpo político, qué prelado, qué noble, qué poderoso no necesitará construir una iglesia, una capilla, una torre, un claustro, un palacio, una quinta, un acueducto, una fuente, un paseo, un monumento, un camino? Creedme, señores; la arquitectura como es a todos precisa, a todos es agradable y deliciosa; pero lo es infinitamente más a los que la saben. Nadie me diga que el edificar suntuosamente es sólo para poderosos. No, señores, en esta reina de las nobles artes la sencillez no es enemiga de la riqueza.

sino de la superfluidad, de la profusión, de la redundancia. Sobradamente sabemos que un edificio enfrascado a la churrigueresca cuesta mucho más que si fuera sencillo y escueto de las inepticias acostumbradas.

Selección e introducción por Carlos Sambricio.